

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

Oktober 1957

Heft 10

## ENTWÜRFE ÖSTERREICHISCHER BAROCKKUNSTLER

*Zur 42. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie*

*(Mit 2 Abbildungen)*

Der Wiener Ausstellungssommer brachte gleich vier Veranstaltungen, von denen jede einem bedeutenden Thema zur Kunst der Barockzeit gewidmet war. Neben den Gedächtnisausstellungen für den Architekten J. B. Fischer von Erlach und den Maler Daniel Gran wurden im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste barocke Handzeichnungen und in der Österreichischen Galerie im Oberen Belvedere die „Entwürfe österreichischer Barockkünstler“ gezeigt. Diese Sonderschau war als ein dislozierter Annex zur Fischer von Erlach-Ausstellung gedacht, mit der sie auch am gleichen Tage eröffnet wurde. Von der Sache her gesehen war sie weit mehr als ein bloßer Anhang. Sie gab eine Übersicht über die vielgestaltige Entwicklung dieses interessanten Materials, das zum ersten Male im Jahre 1937 mit den beiden Wiener Ausstellungen „Bozzetti und Modelletti der Spätrenaissance und des Barock“ im Kunsthistorischen Museum und „Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich“ in der Österreichischen Galerie dem Publikum gezeigt wurde.

Schon die Vergleichung der Kataloge von 1937 und 1957 brachte neuerdings die Bestätigung, daß keine andere Epoche der europäischen Kunstentwicklung nur annähernd so viel reichhaltiges und immer wieder neu auftauchendes Material aufweisen kann wie gerade die Barockzeit. Seit Brinckmanns vierbändigem Werk „Barock-Bozzetti“ hat die Forschung den Vorstufen des künstlerischen Gestaltungsprozesses ihr Augenmerk zugewendet und Skizzen und Entwürfe sind zu einem interessanten Studien- und vielbegehrten Sammlungsobjekt geworden. Hierfür ist bezeichnend, daß der Großteil der 130 ausgestellten malerischen und plastischen Entwürfe sich im Besitze öffentlicher Sammlungen wie der Österreichischen Galerie und des Landesmuseums Joanneum in Graz befindet. Die Privatsammler treten kaum in Erscheinung, sehr zum Unterschied zu den Ausstellungen von 1937, wo dieses Verhältnis völlig umgekehrt war und nur ihre Leihgaben diese Ausstellungen erst möglich machten. Die erstaunliche Fülle des Materials, das allein aus dem österreichi-

schen Bereich seither bekannt geworden ist, machte eine Spezifizierung des Themas notwendig. So wurden in erster Linie nur jene Entwürfe ausgestellt, die über das skizzenhafte Andeuten (Bozzetto) hinausgehen und die letzte Fixierung (Modello) vor der endgültigen Ausführung darstellen.

Von der ersten Generation österreichischer Barockkünstler, deren Geburtsdaten um 1650/60 liegen, ist neben anderen J. M. Rottmayr mit dem Entwurf zu einem „heiligen Sebastian und die Frauen“ vertreten, der womöglich für die Pfarrkirche von Raitenhaslach bestimmt war. Von Martin Altomonte ist der pathetische Entwurf zu dem Deckenfresko im Kaisersaal des Stiftes St. Florian bemerkenswert (Abb. 2). Hier ist eine jener großen allegorischen Kompositionen dargestellt, die Carl VI. als Jupiter und Türkensieger zugleich zeigen, dem Ungarn und Österreich ihre Huldigung darbringen. Von den Plastikern ist neben Mathias Steinl und Bernard Mandl vor allem Giovanni Giuliani mit einer kleinen Kollektion von Tonmodellen, darunter auch einem interessanten Ofenmodelletto, vertreten, die zum Teil aus Stift Heiligenkreuz stammen.

Zahlreicher sind die Entwürfe der mittleren Generation, die um 1690/1700 geboren wurde und der Maler wie Daniel Gran, Paul Troger, Bartolomeo Altomonte, Michelangelo Unterberger, Johann Georg Schmidt und die Bildhauer Georg Raphael Donner und Josef Thaddäus Stammel angehören. Von Daniel Gran – das meiste ist in der Albertina ausgestellt – verdienen besondere Erwähnung die Entwürfe zur Unterweisung Mariens und zu dem Deckenfresko der „Inthronisation Dianas“ in Eckartsau, im Katalog irrig als „Aufnahme Dianas im Olymp“ bezeichnet. Von Paul Trogers neun Entwürfen für Altar- und Deckenbilder muß die Taufe Christi (Stift Zwettl) und der Freskoentwurf für Raab, Verkündigung an Maria, hervorgehoben werden, weil sie ganz besonders charakteristische Beispiele Trogerscher Farbgebung und Malkunst darstellen. Wie aufklärungsbedürftig hingegen das Verhältnis Trogers zu Franz Sigrist d. Ae. ist, beweist der großartige Entwurf zum Martyrium des heiligen Sebastian (Graz, Landesmuseum Joanneum), der von Otto Benesch dem Franz Sigrist zugeschrieben wird, hier aber als Werk Trogers aufscheint. Die Entwürfe für die Fresken in der Bibliothek des Stiftes Zwettl und für das Sommerrefektorium im Kloster Hradisch bei Olmütz zeigen ihn als den führenden Vertreter der einheimischen Freskantengeneration. Auch hier wäre die inhaltliche Bestimmung des Hradischer Entwurfes als „Speisung der Fünftausend“ und eines Entwurfes für Zwettl als „Aufnahme des siegreichen Herkules“ in den Olymp zu berichtigen. Im Falle Zwettl ist es vielmehr die Ewigkeit (Aeternitas), aus deren Händen Herkules, begleitet von Pallas Athene und den Tugenden, die Signa seiner Unsterblichkeit und seines Ruhmes erhält; im Falle Hradisch ist die Speisungsszene nur der allegierte fatto für die Providentia divina. Von den Bildhauern vertritt Josef Thaddäus Stammel mit den Modelletti zu den vier Jahreszeiten in der Art der Callotzwerge die traditionelle Richtung, während Georg Raphael Donners Entwurf aus rotem Wachs auf Schiefer, Christus und die Samariterin, bereits um 1739 jene für die österreichische Plastik der zweiten Jahrhunderthälfte so bedeutsamen Züge einer „stillen Größe“ prokla-



miert. Bartolomeo Altomonte und Johann Georg Schmidt sind weniger profilierte Künstlerpersönlichkeiten, die aber dennoch mit ihren Entwürfen den Beitrag der Provinz gut veranschaulichen.

Die dritte Generationsreihe von Künstlern, um 1710/20 geboren, stellt die größte Zahl von unterschiedlichen Persönlichkeiten und Begabungen. Aus der Fülle ragen Martin Johann Schmidt und insbesondere Franz Anton Maulbertsch hervor, zu denen sich noch Franz Sigrist d. Ae. gesellt, dessen zehn Entwürfe einen überzeugenden Eindruck von seinen Fähigkeiten geben. Die Hälfte dieser kleinformatigen Ölgisaisillen auf Papier und Leinwand wurden in der Ausstellung vom Jahre 1937 dem Sohne Johann Sigrist zugeschrieben. Franz Sigrist ist also nicht nur im Hinblick auf Paul Troger, sondern auch auf seinen Sohn ein interessanter Fall. Dieser „Anrainer“ Maulbertschs, der die Einflüsse Trögers, Piazzettas und Tiepolos zu einem eigenen Stil vereinigt, weist in den aus dem Dunkelgrau aufschimmernden Gestalten geradezu Schönfeldsche Züge auf. Da die Möglichkeit besteht, daß er seine Arbeiten in Augsburg kennengelernt hat, wäre es lohnend, auch diesen Beziehungen nachzuspüren. Jedenfalls liegt hier für die Forschung ein Problem, das sich vielleicht von den Entwürfen her erschließen ließe. Martin Johann Schmidt, der „Kremserschmidt“, ist mit 16 Arbeiten reich und übersichtlich vertreten. Dieser ungemein produktive Künstler, der ja inzwischen seine Würdigung gefunden hat, zeigt auch in allen Entwürfen die unproblematische Mühelosigkeit seines Schaffens. Seine flüssige Malweise, die lyrische Stimmung, die Farbe als ein Kompositionselement des Atmosphärischen und Rembrandts Hell-Dunkel, wie es sein Jahrhundert verstanden hatte, finden in den Entwürfen für den Tod des hl. Benedikt und Gottvater mit der Weltkugel einen seltenen Grad der Vergeistigung; in dem Blatt „das Martyrium des hl. Sebastian“ durch die völlige Auflösung der Maltechnik zugunsten eines bezaubernden Rokokolorits aber eine einmalige Steigerung.

Höhepunkt der ganzen Ausstellung ist das Werk des größten Barockmalers Franz Anton Maulbertsch. Mehr als die großen Werke geben die 27 Entwürfe Einblick in seine außerordentlichen Anlagen, in den Wechsel künstlerischer Ideale wie nie zuvor, in seine problematische Wesensart. Religiöse, mythologische und allegorische Themata sind mit der nur ihm eigenen Virtuosität ausgeführt. Alles fasziniert in diesen Bildern, die Bewegungs- und Gewandmotive, die Farbgebung, der dynamische Rhythmus der Komposition. Neben den bekannten Entwürfen für die Deckenfresken der Schweichater Pfarrkirche sind es das Martyrium des hl. Andreas, die Himmelfahrt Mariens und die hl. Familie, die alle Grade Maulbertscher Genialität veranschaulichen. Alle Einzelformen sind in ihrer Dinglichkeit nur mehr im Zusammenhang mit dem Ganzen zu erkennen. Die Farben, aus dem Dunkel aufleuchtend, sprechen ganz unmittelbar als Substanz und bilden mit den aufgesetzten, zuckenden Lichtern eine großartige Vorwegnahme impressionistischer Wirkungsmöglichkeiten. Interessant ist auch der Entwurf mit einer Szene aus dem Leben des hl. Josef von Calasanz, der im Zusammenklang mit dem gespenstigen Versuchungsthema die nahezu faustisch anmutende Stimmung einer innerweltlichen Entscheidungssituation wiedergibt (Abb. 3).

Zusammenfassend muß hervorgehoben werden, daß diese Ausstellung ein bedeutender Schritt weiter auf dem Wege der systematischen Materialbeistellung zur Erforschung der Barockkunst seit 1937 ist. Das Verdienst des Ausstellers, Hofrat Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh, ist daher nicht hoch genug anzuschlagen. Wie jede Ausstellung wirft auch sie Probleme auf, denen beim gegenwärtigen Stand der Forschung eine gewisse Bedeutung zukommt. Das eine betrifft die Terminologie, das andere die Namensgebung der Werke. Für den plastischen Bereich ist die Unterscheidung in Bozzetto und Modelletto durchaus üblich. Warum sollte sie nicht auch auf die adäquaten Fixpunkte der malerischen Konzeption angewendet werden? Eckhard Knab hat dies z. B. in seinem Katalog zur Daniel Gran-Ausstellung im Sinne einer Präzisierung der verschiedenen Stufen mit Erfolg getan.

In einer Epoche wie die Barockzeit, die so sehr der Ganzheit verpflichtet ist, bedingen Inhalt und Form einander und sind als eine hierarchisch gegliederte Einheit anzusehen. Die exakte Bestimmung des Stoffes, des Inhaltlichen, sollte daher nicht unterschätzt werden. So ist z. B. die Bezeichnung „Jupiter und Antiope“ für einen ganz in hellen Frühlingsfarben ausgeführten Entwurf Maulbertschs zu einem Kuppelfresko irreführend. Die Identifizierung ist von einem Nebenmotiv der Randzone genommen, ohne die übergreifende Idee des apollinischen Hauptthemas, Auroras Triumphwagen, als den wesentlichen Bestimmungsfaktor zu erkennen und in der Bezeichnung auszudrücken. Auch der für Palcko fragliche Kuppelentwurf ist keine „Allegorie auf die unbefleckte Empfängnis Mariens“, sondern eine inhaltliche und kompositorische Übernahme des Apokalypsethemas aus dem Altenburger Kuppelfresko Paul Trogers.

Im Wesen dieser Kleinkunstwerke liegt es, daß sie dem Sammler und Kenner etwas bedeuten und daß sie sich eher dem besinnlichen als dem eiligen Beschauer erschließen. Diesen Menschengruppen ist der Katalog mehr als eine bloße Erinnerung an eine Ausstellung. Aber auch die wissenschaftliche Forschung sieht in ihm ein Dokument, das erst den Ertrag einer Ausstellung für die Zukunft sicherstellt. Es bleibt daher das Bedauern, daß der Katalog, erschienen in den Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jhg. 1. Nr. 5, Mai 1957, sich nur im bescheidenen Gewand eines Bozzetto präsentiert.

Wilhelm Mrazek

## REZENSIONEN

OTTO VON SIMSON, *The Gothic Cathedral*, mit einem Anhang von Ernst Levy. New York 1956, 307 S., 42 Tf., 9 Textabbildungen.

Man stellt den Band neben Sedlmayrs „Entstehung der Kathedrale“. Die Titel sind auswechselbar, die Erkenntnisziele verwandt. Die Unterschiede der Ergebnisse hat der Verfasser selbst in einer Besprechung in dieser Zeitschrift (1951, 78 – 84) hervorgehoben. In seinem neuen Werk kommt er zweimal darauf zurück. Die gotische Kathedrale sei kein „illusionistisches Abbild der himmlischen Stadt“, vielmehr



eine „grandiose Abstraktion“ (S. 227). Simson nennt Chartres ein „Modell des Kosmos, wie das Mittelalter ihn sah“ (S. 35 und S. 231). Es wäre ein delikates Unterfangen, die Einsichten dieser beiden Werke reinlich zu scheiden. Überschneidungen sind augenfällig. Auch kann dies nicht die Aufgabe einer knappen Anzeige sein. Dazu sind Anlage und Methode zu gegensätzlich.

Sedlmayr legt den Versuch einer Summe der Forschungen zur Kathedrale vor; Simson wählt die Form des wissenschaftlichen Essays. Er unterteilt den Band in sieben große Essays, die ihrerseits wieder in drei Hauptstücke zusammengefaßt werden. Diese Form bringt es mit sich, daß Bekanntes und Neues, sorgfältige Nachweise und denkerische Einfälle in der Darstellung abwechseln und die kritische Auseinandersetzung mit der Forschung meist in einige der längeren unter den 638 Anmerkungen verlegt wird, mittels deren der Verfasser seine Ergebnisse auf eine ausgedehnte Lesearbeit stützt. Man wird sich bewußt, daß eine überaus umsichtige Planung und ein besorgtes Bemühen die Voraussetzung zu der bewunderungswürdigen Ökonomie bilden, mit der historische Berichte, Einfälle und quellenkritische Hinweise dem Gang der Darstellung eingeordnet werden. Das Grundschema dieser ökonomischen Planung wurde einerseits bestimmt durch das Bestreben, die ganze Lebensfülle des 12. Jahrhunderts mittels Nachweisen aus Quellen zur Politik und zur Wirtschaftsgeschichte, zur Geschichte der Literatur, Musik, Mathematik, den technischen Disziplinen, der Theologie und vor allem der Philosophie einzufangen, und andererseits ermöglicht durch die Beschränkung der Betrachtung auf nur drei Bauwerke, das St. Denis Sugers, die Kathedrale von Sens und die Kathedrale von Chartres. Ausgangspunkt bilden dabei die Fragen nach der Bedeutung des Kathedralenbaues im Geistesleben der Entstehungszeit und nach seiner Wirkung auf die Zeitgenossen. Diese Fragen zwingen den Verfasser dazu, seinen Leser nicht nur vor das Bauwerk zu führen, sondern veranlassen ihn zugleich, ihn mit allen Begleitumständen bekannt zu machen, die seine Entstehung bedingt haben.

Die Titel der drei Hauptteile kennzeichnen das Einteilungsschema. Der erste Teil „Gothic design and the medieval concept of Order“ – wir wagen hier keine Übersetzung – beschäftigt sich in zwei Abschnitten über „Gotische Form“ und „Maß und Licht“ mit dem Gesamtphänomen der Gotik. Der zweite Teil, „Die Geburt der Gotik“, bildet mit seinen drei Essays das Kernstück des Buches. Er schildert Persönlichkeit, Politik, Geisteshaltung Sugers und ihre Bedeutung für die Entstehung der Bauformen von St. Denis. Anschließend wird versucht, auch die Stilhaltung der Kathedrale von Sens und der Westfassade von Chartres von der Einstellung ihrer Bauherren zu den Geisteskämpfen der Zeit als abhängig zu erweisen. Der dritte Teil, der den Titel „Die Vollendung“ trägt, handelt vom Neubau von Chartres. In einem ersten Essay werden die reliquien- und wirtschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen erörtert, die ein so gewaltiges Werk in relativ kurzer Zeit zu vollenden ermöglicht haben. Ein letzter Essay berichtet von der geistesgeschichtlichen Bedeutung

der Schule von Chartres, der kunstgeschichtlichen Stellung der Kathedrale, und gipfelt in dem Versuch, uns Haltung und Rang des unbekannten Baumeisters vorstellbar zu machen. Der Anhang von Ernst Levy unterbaut die mannigfachen Hinweise Simsons auf die Bedeutung der Mathematik für Idee und Gestalt der Kathedrale durch eine mustergültige genaue Vermessung ihres Westturms. Die Bibliographie der benutzten Schriften am Schluß des Bandes erstreckt sich über 18 Seiten und erweist, daß der Verfasser keinen Wissensbereich der Medievalistik zur Unterbauung seiner Thesen vernachlässigt hat.

Die sieben Essays sind in ihren Erkenntniszielen nicht gleichartig. Mit großem Gewinn liest man die beiden ersten. Sie geben eine Gesamtanalyse des Phänomens „gotische Kathedrale“. In glücklichen Formulierungen präzisiert und ergänzt der Verfasser Jantzen, Sedlmayr, Panofsky u. a. und wandelt ihre Einsichten ab. Der Bedeutung der Geometrie, ihrer „anagogischen Funktion“ und der Bedeutung des Lichtes wird besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Mit neuen Worten wird die Gotik gegen die Romanik abgrenzt: „The Gothic sanctuary replaces with the graphic expression of the structural system the painted representation of heaven that adorned the Roman apse“ (S. 38). In den zweiten Essay verlegt der Verfasser zugleich den ersten Auftritt des hl. Bernhard. Er und Suger bleiben die Hauptfiguren des Buches. Bernhards „Apologia“ wird weniger nach der Kunst abgefragt, die sie verurteilt, der vergangenen Stilhaltung Clunys, als nach jener, die sie fordert. Es ist die Gotik. Bernhard soll uns ein zweites Mal als ein Freund Sugers begegnen, später ein drittes Mal als ein Freund des Erzbischofs Henry von Sens und der Bauherren und Gelehrten von Chartres. Simson gelingt der Nachweis, daß eine sehr kleine Gruppe verwandter oder befreundeter Männer die „Gotik“ schufen. – Im dritten, dem umfangreichsten Essay tritt dann Suger selbst auf. Wir werden ausführlich über seine Lebensgeschichte, seine politische Bedeutung, seine persönlichen Beziehungen, die wirtschaftlichen Voraussetzungen für seine Bauunternehmungen unterrichtet. Dieser dritte Essay ist ebenso wie der sechste, der die Voraussetzungen zu dem Neubau von Chartres behandelt, eine rein historische Arbeit. Man erfährt viele Einzelheiten zur Biographie der handelnden Personen, zur Geschichte des Bauenthusiasmus, der Bedeutung der Märkte und ihrer Beziehung zum Wallfahrtswesen und Reliquienkult. Es gibt Längen. So etwa, wenn auf vielen Seiten der Grund dafür gesucht wird, warum Suger den Bau, für den schon 1125 die geistigen und politischen Voraussetzungen gewonnen waren, erst nach 1135 ins Werk setzte. So genau kennen wir das Zeitalter nun doch nicht. Zuweilen überrascht den europäischen Leser ein bemerkenswerter Gegensatz zwischen dem Standard der Belesenheit des Verfassers und dem Standard der Lektüre, den er bei seinem Leser voraussetzt. Aber es sind weniger die beiden einleitenden Essays über die Grundprinzipien der gotischen Gestaltung noch diese beiden historischen Kapitel über den Abt Suger und die Vorgeschichte des Neubaus von Chartres, um derentwillen dieses Buch geschrieben wurde, sondern die beiden dazwischen liegenden, der vierte und fünfte Essay, und endlich der letzte. In ihnen werden konkrete



Ereignisse des politischen Lebens und geistesgeschichtliche Einsichten mit architekturgeschichtlichen Tatsachen verknüpft. St. Denis, Sens, Chartres werden im Licht dieser Einsichten gesehen.

Der Vor- und Nachteile der literarischen Form des wissenschaftlichen Essays zur Darstellung so komplexer Geschichtsvorgänge wie die Entstehung der Gotik wird man sich bewußt, wenn man die Methode des Verfassers in diesen drei Abschnitten untersucht. Simson nähert sich dem Verständnis der Gotik von der Geschichte der Bauherren her, die bekanntlich im 12. Jh. noch wesentliche Aufgabenbereiche, die heute dem Baumeister zufallen, mit übernommen hatten. Gestützt auf die Quellen zu ihrer Biographie, ihren politischen und religiösen Zielen, ihren persönlichen Beziehungen, ihrer Philosophie und ihrer Theologie werden die Bauformen interpretiert. Für Suger von St. Denis waren den gleichen Weg schon Panofsky und andere gegangen. Der Verfasser vermag die Ergebnisse durch genaue Quellenexegese zu präzisieren. Ebenso wie die Persönlichkeit und Gedankenwelt Sugers werden nunmehr auch Leben und Werk der Bischöfe von Sens und Chartres überprüft. Die Philosophie der Schule von Chartres findet eine eingehende Darstellung. Die geistespolitische Haltung aller dieser Kirchenmänner wird aus ihrer Beziehung zu den beiden größten Mächten des französischen 12. Jahrhunderts verständlich gemacht: dem hl. Bernhard und dem kapetingischen Königshaus. Den Hintergrund bildet immer die Schilderung der Gedankenwelt des Zeitalters in seiner Abhängigkeit von Augustinus und dem Platonismus. Sie liefert wertvolle Hinweise zur Deutung der ideologischen Aussagen gotischer Bauformen. „Suger appears, and wished to be understood, as an architect who built theology“ (S. 133).

Zwei Momente jedoch fordern zu kritischen Einschränkungen auf. Das eine betrifft gewissermaßen die Konstitution der Gesamtarbeit und wir sprechen es ungern aus, denn es bildet zugleich die Voraussetzung für ihre wissenschaftliche Leistung. Ich meine den Erkenntnisoptimismus, mit dem geistesgeschichtliche Zusammenhänge unmittelbar zur Interpretation formaler Gegebenheiten herangezogen werden. Das Wissen um die großartige Geschlossenheit der Vorstellungswelt der Zeit veranlaßt den Verfasser, Errungenschaften in einem Bereich als Ursachen für Leistungen auf einem anderen vorzuschlagen. Unser zweiter Einwand vermag im Einzelnen klar zu legen, was damit gemeint ist. Die Methode, im Licht der Gedankenwelt der Bauherren Bauformen zu interpretieren, bewährt sich bei einigen Beispielen, führt bei anderen zu Überschärfungen und versagt bei dritten, d. h. an die Stelle von genetischer Abhängigkeit tritt die geistesgeschichtliche Gleichordnung. Solche Unterschiede hat die hohe Gesamtkonzeption der Gotikauffassung des Verfassers eher verunklärt als verdeutlicht.

Wir folgen dem Verfasser gern, wenn er Sugers Wirksamkeit in der Erkenntnis der symbolischen Möglichkeiten sucht, die in der Architektur von Burgund und der Normandie schlafend lagen (S. 135). Simson kann glaubhaft machen, daß das Bestreben, durch Architekturformen eine „ideologische Botschaft“ anschaulich

werden zu lassen, gleichsam zum Stimulans der künstlerischen Schöpfung geworden ist. Das ist zwar nicht neu, doch mit neuen und genauen Worten gesagt. Es steht auch außerhalb jeden Zweifels, daß der Pseudo-Areopagit die Gedankenwelt Sugers und seines Jahrhunderts tief beeinflußt hat. Auch Panofsky und Sedlmayr haben das gesehen. Hier wird er konkret für die Entstehung der Gotik verantwortlich gemacht. Es ergeben sich kühne Schlußfolgerungen. „It is curious to think that without the forged credentials of an anonymous Syrian writer who lived six hundred years earlier, Gothic architecture might not have come into existence“ (S. 106). Und: „The ‚Dionysian‘ source of this artistic revolution can no longer be in doubt“ (S. 122). Aber man kann Licht wollen und doch etwas anderes als Gotik machen. Auch der Verfasser räumt das ein, ehe er konkret Chorlösung und Fenster von St. Denis im Einfluß des Areopagiten begründet sieht. Fand das Verlangen nach helleren Kirchenräumen im Corpus areopagiticum seine Bestätigung oder hat er es erst ausgelöst? Des Verfassers begeisterte und begeisternde Beweisführung möchte uns letzteres glauben machen. Der methodische Wert solcher Annahmen ist evident, die Realität doch wohl komplexer.

Simson hat die unschätzbare Quelle eines Bauberichts von der Hand des Bauherrn für St. Denis mit großer Sorgfalt ausgeschöpft. Wir hätten gewünscht, es wäre deutlicher ausgesprochen worden, daß alle anderen Quellen, die für Sens oder Chartres herangezogen wurden, grundsätzlich verschiedenartiger Natur sind. Der Hinweis auf die Beziehung des Bauherrn von Sens zum hl. Bernhard ist gewiß von großem Wert. Er vermag die historische Bedeutung von Sens und die Sonderstellung der Formensprache der Kathedrale besser verständlich zu machen. Wir sind dem Verfasser auch dankbar, wenn er ausführlich das „intellektuelle Klima“ schildert, in dem Baumeister wie Bauherren in Sens und Chartres gelebt haben. Die genaue Kenntnis der Philosophie und Mathematik, die in Chartres gelehrt wurden, lieferte ihm gewissermaßen das Vokabular zu treffenden Beschreibungen des Baubefundes. Die Unterscheidung der Mathematik der Gotik von jener der frühromanischen Baukunst, wie sie Roggenkamp für Hildesheim – freilich nicht widerspruchsfrei – ermittelt hat, gehört zu den Glanzstücken des Buches. Jedoch die Verknüpfung der Theologie und der Mathematik der Schule von Chartres mit jener des Bauwerks muß in der Zone geistesgeschichtlicher Gleichordnung verbleiben. Chartres war ein Zentrum geistigen und religiösen Lebens. In ihm lebten reiche und einflußreiche Kirchenfürsten, große Mathematiker, Philosophen, Dichter. In der Höhenluft ihrer Weltsicht entstand die Kathedrale. Man versteht sie besser, wenn man mit dem Verfasser die Dinge zusammen sieht. Doch in dem Versuch, Gleichordnung als Abhängigkeit darzustellen, scheint uns der Verfasser einen Schritt zu weit gegangen.

Einem Buch wie dem vorliegenden wird man nur gerecht, wenn man es sowohl in Fernsicht nach dem Gesamtbild der Gotik befragt, das hier entworfen wird, als auch in Nabsicht nach den vielen Einzelnachweisen, die vor uns ausgebreitet



werden. Die erste Betrachtungsweise zeigt die Kathedrale im Schnittpunkt der politischen, geistigen, religiösen Ziele des Zeitalters. Sie wird belebt von der Prominenz des Jahrhunderts, getragen von einer Gedankenwelt, die dem Bauwerk ebenbürtig ist. Die Menschen waren, was sie bauten. Die zweite Betrachtungsweise erweist das Werk als eine Fundgrube der Medievalistik. Der Bericht geht von einem Forschungsbereich zum anderen über. Stets stehen mühelos Quellen und Belege zur Verfügung. Ein gewaltiges Material ist zusammengefügt. Es gibt eine Reihe treffender stilgeschichtlicher Ableitungen, so die Deutung der Konservativität der Bildhauer von Chartres Nord und Süd. Weite Ausblicke fesseln die Vorstellung. Das Buch erweist sich zuletzt als seinem Gegenstand, der Kathedrale, verwandt: von erleuchteter Klarheit und doch schwer übersehbar, einfach im Aufbau und doch verwirrend.

Der Beitrag von Ernst Levy bereichert unsere Kenntnis gotischer Maßgesetze. Genaue Messungen machen wahrscheinlich, daß für den Südturm von Chartres ein Achteck die Maßeinheit geliefert habe, wobei den Ausgangspunkt die Turmbreite als die eine Seite des Achtecks bildet, die ihrerseits genau wieder der Vierungsseite sowohl der romanischen Basilika wie der späteren gotischen Kathedrale entspricht. Der Rezensent fühlt sich für die Beurteilung solcher Messungen nicht zuständig. Es regen sich Bedenken gegen die Maßgeblichkeit sehr vieler Profile am Aufriß des Turmes, die mit den errechneten Fixpunkten mehr oder weniger zusammenfallen. Man kann Levy nur beipflichten, wenn er die Forderung nach Vermessung noch anderer Kathedralen zur Erhärtung seiner mit wohlthuender Behutsamkeit vorgetragenen Hypothese fordert.

Wolfgang Braunfels

FOLKE NORDSTRÖM, *Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral* (= *Figura*, Studies Edited by the Institute of Art History University of Uppsala, Bd. 7). Stockholm 1956. 136 S., 12 Taf., 30 Abb., 1 Plan.

Seit einem halben Dezennium erscheint, einem mancherorts in den zwanziger und dreißiger Jahren bereits praktizierten und im letzten Jahrzehnt verbreiteten Vorbild folgend, die Buchreihe „Figura“ als zwanglose Folge von Veröffentlichungen aus dem kunstgeschichtlichen Institut der Universität Uppsala. Als siebter und bisher letzter Band dieser Reihe wurde Nordströms Untersuchung vorgelegt; sie ist die erste, deren Thema aus der schwedischen Kunstgeschichte gegriffen ist, und außer den Ravenna-Studien Carl-Olav Nordströms die einzige, die sich nicht mit Problemen des Manierismus und Barock befaßt. Die Gemeinsamkeit mit den früheren Bänden beruht darin, daß die Studie nicht aus einer Dissertation hervorgegangen ist (wie die Veröffentlichungen der Universitätsinstitute Freiburg i. Br., Basel, Bonn u. a.) und daß ikonographische Fragen im Mittelpunkt stehen.

Zunächst mag es scheinen, Nordströms Buch könne seines eng begrenzten Themas wegen die allgemeine Forschung nur am Rande interessieren, auch wenn vielfach mittel- und westeuropäische Denkmäler zur Beweisführung herangezogen sind und ein ausführliches Literaturverzeichnis über einschlägige Forschungen aus allen Län-

dem unterrichtet; denn das eigentliche Anliegen des Buches, die ikonographische Deutung von ehemals vierzehn, heute zwölf Wandkapiteln im Sanktuarium und im Chorumgang der Kathedrale zu Uppsala, die als „Sockel“ für ebensoviele, in Tabernakel eingestellte Statuen dienten (oder dienen sollten) sowie die Rekonstruktion dieses Figurenzyklus, erscheint als rein lokales Thema. Was Nordströms Arbeit allgemeine Bedeutung verleiht, ist seine ebenso vorbildliche wie aufschlußreiche Handhabung der ikonographischen Methode der Untersuchung von Bauzier. Sie erbringt den Beweis, daß die Deutung von Kapitellplastik keineswegs nur auf spekulativen Interpretationen beruhen muß; ferner zeigt sie auf, daß die Voraussetzung zu stichhaltiger Deutung kleinfiguriger Bauzier die lückenlose Berücksichtigung aller am Ort befindlichen Stücke und aller ihrer Motive ist und daß die so beliebte Aussortierung in „rein dekorativ verwendete“ und inhaltlich bedeutsame Bildelemente von fragwürdigem Wert ist.

Da der letzte Deutungsversuch (Roosval, 1908) fast ein halbes Jahrhundert zurückliegt, inzwischen aber die Erforschung mittelalterlicher Ikonographie auf neue Grundlagen gestellt wurde, ist die neuerliche Behandlung des Problems gerechtfertigt. Nordström stellt einen Überblick über die ältere, recht stattliche Literatur seinen eigenen Darlegungen voraus.

(Da die ältesten Versuche bis ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts zurückreichen, hätte sich hier die Möglichkeit eröffnet, den Wandel in Fragestellung und Methode ikonographischer Betrachtung während der letzten knapp 300 Jahre aufzuzeigen und damit wichtige Vorarbeit für die noch zu schreibende Geschichte der ikonographischen Forschung zu leisten. Schade, daß diese Gelegenheit vergeben wurde. Das Interesse Nordströms, seine Leser mit den älteren Studien vertraut zu machen, läßt im gleichen Maße nach, wie er sich der Gegenwart nähert: die barocke Erklärung eines Einzelmotivs als mythische schwedische Königin Disa oder als Göttin Diana wird über zwei Seiten hin kommentiert – Nordströms Hinweis auf des Autors „extremely patriotic views“ (S. 12) gibt nur eine Teilerklärung, denn die Art der Benennung ist allgemein charakteristisch für die Anfänge ikonographischer Betrachtung von mittelalterlichen Werken und das Bemühen, auch in der gesuchten Inhaltsdeutung die „Curiosität“ des alten Werkes zum Ausdruck zu bringen; Roosvals Studie hingegen, die nach einer Bemerkung im Vorwort für ihre Zeit grundlegend war, ist kaum mehr als titelmäßig referiert. Der Umschwung der ikonographischen Betrachtungsweise in der Zeit der Romantik hätte an Verners und Schröders Veröffentlichung von 1826 beispielhaft demonstriert werden können, Nordström beschränkt sich aber darauf, diese Arbeit als erste vollständige Behandlung der Materie zu würdigen.)

Nach der archäologischen Untersuchung der Kapitele (mit interessanten Hinweisen auf die farbige Fassung) wendet sich Nordström seinem Hauptanliegen zu. Mit umsichtiger Sorgfalt und größter Behutsamkeit bestimmt er die einzelnen Motive, auch die scheinbar geringsten. Durch Analogien und Schriftzeugnisse zeigt er die für ein Motiv möglichen Deutungen auf und läßt die ganze inhaltliche Mannigfaltigkeit der mit-



telalterlichen Bildbegriffe anschaulich werden. Die Deutungen der jeweils auf einem Kapitell wiedergegebenen Motive ordnet er, frei von jeder Willkür, einem Oberbegriff unter und stellt so überzeugend fest, daß mit Hilfe (meist tier-)symbolischer Motive sowie erzählender Szenen aus Bibel, Apokryphen, Heiligenlegende und Alltagsleben (letztere nur für Laster) eine Allegorie der sieben Tugenden und Laster dargestellt sei, je Kapitell eine Tugend oder ein Laster. Hinweise auf die besondere Aktualität der Thematik im Skandinavien der Mitte des 14. Jahrhunderts runden die Deutung ab.

Es ist nur natürlich, daß bei der Fülle der zu betrachtenden, völlig verschiedenen Motive und Themen eine gleichmäßige Breite der Darstellung kaum erreicht werden konnte, auch dann nicht, wenn – wohl im Hinblick auf dieses Ziel – Erörterungen über so bekannte Symbole wie Pelikan und Phönix relativ viel Raum zugemessen ist. Es zeigt sich, daß Erörterungen über Tier- und Pflanzensymbolik sich in weit höherem Maße auf ältere Arbeiten stützen können als allegorische Interpretationen von erzählenden Szenen, deren Betrachtung bislang meist auf formalikonographische und typologische Analyse beschränkt geblieben ist. Daß die systematische Erweiterung der Fragestellung zu einer Vertiefung unserer Vorstellung von den Möglichkeiten des Bildverständnisses im Mittelalter führen wird, ist ebenso zweifellos wie es wahrscheinlich ist, daß sich im Laufe der Zeit noch manche Belege auffinden lassen werden, die Nordströms Interpretationen ergänzen. Da nicht bei jedem Motiv alle einschlägigen Textstellen vollständig zitiert werden können, empfiehlt sich der Hinweis auf die vielfach sehr materialreichen Untersuchungen der französischen Ikonographen des 19. Jahrhunderts (etwa Félicie d'Ayzac, *Iconographie du dragon*, *Revue de l'art chrétien* 1864), deren Kenntnis durch die Bibliographien zu den jeweiligen Artikeln des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte – soweit erschienen – leicht gemacht wird. Bei der oft schwierigen Identifizierung der Tierdarstellungen ist wohl nicht immer ohne den Begriff des „Fabelwesens“ auszukommen (vgl. den „Drachen“ auf Kapitell II); darunter sind, neben den mit antiken Vorstellungen überlieferten fabulösen Tieren, auch jene Tierbildungen des Mittelalters zu verstehen, die aus charakteristischen Motiven von verschiedenen Tieren entstanden sind, wobei die Auswahl der Motive nach inhaltlichen Gesichtspunkten besorgt wurde: z. B. konnten Drachenschwanz, Fledermausflügel usw. deshalb zu einem Fabeltier vereinigt werden, weil sie für Tiere desselben Symbolbereiches bezeichnend sind. – Vermißt wird bei Nordström die Betrachtung über die Symbolik der Eiche und der Eichel, die in Uppsala eindeutig als Hinweis auf das Teuflische und Böse wiedergegeben sind (Hans Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* Bd. 2, Bln. u. Lpz. 1929/30, Sp. 649). Formalikonographische Fragen wie etwa diejenige über die Anwesenheit von Engeln beim Marientod hätte man bei Berücksichtigung der „Engel“-Literatur und der neuesten Monographien über den Marientod (L. di Stolfi, *La morte e l'assunzione di Maria nell'arte*, Studio Mariana I, Rom 1948; Bespr. *Byzantin. Zs.* 45, 1952, 233; auch Hans-Rudolf Peters, Diss. Bonn 1950) wohl überzeugender beantworten können; im übrigen verdienen aber die meist gut

begründeten Feststellungen Nordströms über die Herkunft von Bildmotiven Beachtung. Es ist bezeichnend, daß alle kritischen Anmerkungen nur Verfahrensfragen betreffen, die die von Nordström ermittelten Deutungen nirgends in Zweifel zu ziehen vermögen.

Von der Deutung der Kapitelle ausgehend erörtert Nordström die Frage, welche Figuren in den Tabernakeln über den Kapitellen gestanden haben könnten; er rekonstruiert von Ekklesia und Synagoge geführte Gruppen von je sechs klugen und törichten Jungfrauen. Seine Erörterung der methodisch richtig gestellten Frage ist aber etwas summarisch ausgefallen. Ob man die thematische Kongruenz zwischen Figurenstatue und ihrer „Basis“ ohne weiteres voraussetzen kann (wie Nordström das tut), wäre erst zu beweisen gewesen; außerdem hätte man erwarten dürfen, daß man über die Thematik der andernorts in Kircheninnenräumen der Gotik aufgestellten Figurenzyklen unterrichtet würde; dabei hätte sich herausgestellt, daß Nordströms Rekonstruktion recht ungewöhnliche Ergebnisse erbringt. Sehr überrascht ist man darüber, daß Nordström die nach seiner Meinung nicht an ursprünglicher Stelle stehende Figur der Synagoge (S. 58) nicht näher auf ihre Zugehörigkeit zu dem rekonstruierten Zyklus untersucht, sie nicht einmal im Bilde vorführt. – Vergegenwärtigt man sich, auf wie verschiedene Weise im Mittelalter allegorische Begriffe veranschaulicht werden konnten, so ist man zu einiger Skepsis gegenüber Nordströms Rekonstruktion angehalten.

Diese Einschränkungen schmälern jedoch keineswegs den geradezu exemplarischen Wert von Nordströms Untersuchung der Kapitellikonographie. Gerade darum ist auf einige Schönheitsfehler hinzuweisen. So sollte die Grenze zwischen gründlicher Analyse und Überinterpretation nicht verwischt werden; es ist gefährlich, mehrfigurige Themen in ihre Bestandteile zu zerlegen und diese dann einzeln zu untersuchen. Z. B. ist der mit Wein getränkte Kriegselefant (nach 1. Makkabäer 6, 34) ein thematisch in sich geschlossener Vorwurf, den zu erläutern der Verweis auf den – sonst benutzten – Aufsatz von William S. Heckscher (Bernini's Elephant and Obelisc, Art Bulletin 29, 1947, S. 160 f. Anm. 31) dienlicher gewesen wäre als Nachweise des Symbolgehaltes des Elefanten im Physiologus, in einer buddhistischen Legende (!) u. a. Dasselbe gilt für das Thema „Judensau“. „Diese Schemhamphorasch-Bilder zielen darauf hin, daß die Juden mit ihrer Lehre schmutzige und schlechte Gesinnung einsaugen . . .“ (Phil. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik Bd. 1, Augsburg 1926, S. 210 Anm. 1), daher wäre das Aufzeigen der Zusammenhänge des Themas mit der Synagoge mindestens ebenso wertvoll wie Darlegungen über die Laster-symbolik des Schweines (übrigens dient das Tier gelegentlich der Synagoge als Reittier: etwa am Chorgestühl des Erfurter Domes). Diese Karikatur der Juden ist außerdem nicht so selten, wie es nach Nordströms Ausführungen erscheinen könnte, man vergleiche außer der dort genannten Literatur: Jüdisches Lexikon Bd. 3, Bln. 1929, Sp. 596 f.; Encyclopaedia Judaica Bd. 9, Bln. 1932, Sp. 963 ff.; Inv. Bayern II, 22, 1 S. 68; ebd. IV, 7 S. 208 f. Abb. 178; ebd. V, 7 S. 376 Abb. 381 m. weiteren



Hinweisen; Diederichs, *Deutsches Leben in der Vergangenheit*, Jena 1908, Abb. 1183; Beitr. zur Heimatkunde des Elbetales 1, 1939, Abb.

Ferner möchte man wünschen, daß bei der Auswahl der historischen Schriftstellen abgelegene oder weniger beweiskräftige Belege (hier z. B. spanische Verse, die ein halbes Jahrhundert nach den Kapitellen in Uppsala entstanden sind) nicht überbewertet und daß die herangezogenen Texte nicht nur zitiert, sondern auch historisch interpretiert werden, damit nicht Standardwerke des mittelalterlichen Wissens und literarische Ephemeria als gleichwertige Beweise nebeneinander zu stehen kommen.

Karl-August Wirth.

KORNEEL GOOSSENS, *David Vinckboons*. Antwerpen, Ars Patriae; 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1954. VIII und 160 Ss. 1 Farbentafel und 74 Abb. Summary in English 15 pp.

Unter den niederländischen Kleinmeistern der Landschaft und des Sittenbildes, die an der Wende vom Manierismus zum Barock eine Rolle spielten, ist Vinckboons einer der geläufigsten und reizvollsten. Carel van Mander spricht von ihm als einem in seinem Genre allgemein bekannten und geschätzten Künstler und die Häufigkeit seines Namens in alten Künstler- und Sammlungsinventaren bestätigt dies. Vinckboons war allerdings nicht nur Maler, sondern auch, wie viele seiner Zeitgenossen, ein fruchtbarer Zeichner für den Kupferstich. Da viele Gemäldezuschreibungen an ihn nicht stichhaltig sind, bietet eine monographische Behandlung des Meisters mit ausführlichem kritischen Oeuvrekatalog eine lohnende Aufgabe, an der sich bereits H. Coninckx in den *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 1913 versucht hatte. Korneel Goossens hat sie neuerlich aufgegriffen und das Ergebnis ist ein gut gedruckter, mit Abbildungsmaterial reichlich versehener Band, der als Handbuch für den mit der Geschichte der niederländischen Malerei am Beginn des 17. Jahrhunderts Befaßten seinen bleibenden Wert haben wird. Das Postulat einer Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog, wie es so erfolgreich in Dissertationen der Schule Adolph Goldschmidts aufgestellt und für zahlreiche größere und kleinere Meister erfüllt wurde, bleibt allerdings nach wie vor ein Desideratum. Goossens behandelt seinen Meister lediglich als Maler, denn auf die zahlreichen von ihm vorhandenen Zeichnungen wird nur sporadisch für die Entwicklungsdarstellung Bezug genommen; der Katalog übergeht sie, ebenso wie die Stiche nach Zeichnungen, völlig. Von den zahlreichen Bildern, die Vinckboons' Namen tragen, werden nur 48 anerkannt. Der Katalog verzeichnet außerdem 51 Zuschreibungen, bei denen kein Grund der Ausscheidung, ja oft nicht einmal die zur Identifizierung erforderliche Angabe von Maßen und Inventarnummern gegeben wurden, selbst wenn es sich um Bilder in weltbekannten Sammlungen handelt. Es ist zum Beispiel nicht einzusehen, warum die „Landschaft mit der Heimkehr des Tobias“ (Dresden, Galerie Nr. 939), die J. A. Raczynski in seiner gründlichen Studie „Die flämische Landschaft vor Rubens“ (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte I 1937) zur beispielhaften Vertretung des Meisters anführt, aus dem Oeuvre Vinckboons' gestrichen wird. Die genannte Abhand-

lung fehlt in Goossens' Literaturverzeichnis völlig, obwohl eine Auseinandersetzung mit ihren Ergebnissen im ersten, ganz der Landschaft gewidmeten Teil von Goossens' Buch lohnend gewesen wäre. Doch auch die kritisch gesäuberte Bilderliste Goossens' dürfte nicht nur aus einwandfrei eigenhändigen Arbeiten bestehen. Die (im Krieg zerstörte), angeblich signierte und 1608 datierte große „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ (Abb. 22) zeigt sich, wie Goossens richtig beobachtet hat, von der holländischen Elzheimer-Nachfolge in einem Maße beeinflusst, das mit dem trotz seiner holländischen Karriere immer im Stil vlaemisch bleibenden Vinckboons schwer vereinbar ist. Der „Bauerntanz“ der Sammlung Tuinder (Abb. 32) ist für den Meister zu altertümlich. Der „Leiermann“ des Gemeente Museum im Haag ist sicher nur eine Kopie der Fassung im Rijksmuseum zu Amsterdam. Die Stiche nach Vinckboons wurden häufig von Malern kopiert. So ist das Bild des Bostoner Museums nur eine veränderte Kopie nach der eindrucksvollen Komposition „Der Streit gegen den Tod“, die Vinckboons 1610 durch Boetius a Bolswert im Stich vervielfältigen ließ, denn der Meister selbst hätte die Inschrifttafel mit Datum am Portal gewiß nicht erst durch den Stecher hinzufügen lassen. Solche Stiche wurden von Vinckboons in mehr oder weniger detaillierten Zeichnungen entworfen. Zwei Goossens unbekannte Beispiele seien hier veröffentlicht. Die Albertina verwahrt die Vorzeichnung für den umfangreichen moralisierenden Stich Gerritz Hessel's, die die Hartherzigkeit prosperierender Jugend gegen notleidendes Alter anprangert (Abb. 1, Feder und Tusche auf bläulichgründiertem Papier, 118 : 194 mm). In der Sammlung des Herrn Chr. P. van Eeghen, Amsterdam, befindet sich die Vorzeichnung für Boetius a Bolswert's satirisches Flugblatt auf den Waffenstillstand, der die Verbrüderung von spanischen Soldaten und niederländischen Bauern darstellt, wobei die einfältigen Bauern überöltelt werden (Abb. 4, deren Photovorlage ich der Liebenswürdigkeit des Besitzers verdanke). Vinckboons also lediglich als Maler zu untersuchen, bedeutet, sich nur mit dem halben Künstler auseinanderzusetzen, ja vielleicht noch weniger, denn die Bedeutung seiner Leistung liegt entschieden mehr auf zeichnerischem als auf malerischem Gebiet. Angesichts der kritischen Rigorosität, die Goossens dem gemalten Oeuvre des Vinckboons zuwendet, wäre die gleiche Strenge den Vergleichsbeispielen gegenüber am Platz. Die „Amalekitterschlacht“ im Braunschweiger Museum ist kaum ein charakteristisches Beispiel für Stevens, zeigt jedoch deutliche Züge von Gillis van Valckenborch's Stil.

Die Untersuchung, die Goossens den Bildern widmet, ist gründlich, bringt eine Reihe treffender Analysen und zeichnet den Künstler richtig in seinem stilistischen Ambiente. Wir wissen, daß Vinckboons Schüler seines Vaters war, von dem keine Werke bekannt sind. So legt Goossens großen Wert auf den Zusammenhang mit der Mechelner Wasserfarbenmalerei, namentlich mit Hans Bol. Er dürfte für die Anfänge des Vinckboons vielleicht wichtig gewesen sein, aber die ganze Erziehung und Tätigkeit des Künstlers spielte sich in Amsterdam ab, also in holländischem Rahmen, der die Tätigkeit der vlaemischen Künstlerdiaspora deutlich tonte, so sehr sie als ganze Gruppe auch außerhalb der Heimat an ihrem vlaemischen Stil festhielt. Bol





Abb. 1 David Vinckboons: Vorzeichnung für einen Stich von Gerrit Hessel. Wien, Albertina.



Abb. 2 Martin Almonaco, Allegorie auf die Türkensiege Karls V.  
Entwurf für das Fresko des Kaiserzimmers im Stift St. Florian. Stift St. Florian





Abb 3 Franz Anton Maulbertsch: Allegorischer Entwurf zu einer Szene aus dem Leben des hl. Josef von Callasanz.  
Wien, Österreichische Galerie.



Abb 4 David Vinckboons Vorzeichnung für einen Stich von Boetius a Bolswert.  
Amsterdam, Slg. Chr. P. van Eeghen



erscheint 1591, also im selben Jahr wie der junge Vinckboons und Jacques Savery, in Amsterdam, starb aber schon 1593, während Jacques Savery am Leben blieb und weiterarbeitete, Vinckboons deutlich beeinflussend wie später sein Bruder Roelant, nachdem er den kaiserlichen Dienst verlassen und sich 1611 in Amsterdam niedergelassen hatte. Die von Plietzsch und Radziński betonte Bedeutung, die der 1595 sich in Amsterdam niederlassende Coninxloo für Vinckboons' Stilbildung hatte, bleibt zu Recht bestehen, um so mehr, als sie gelegentlich zusammenarbeiteten und der gleiche Stecher, Nicolaes de Bruyn, ihre Werke reproduzierte. Sie sollte nicht zugunsten einer etwas vagen Vorstellung von der Mechelner Wasserfarbenmalerei unterschätzt werden. De Bruyn könnte auch den gelegentlich starken Einfluß Lucas van Leydens auf Vinckboons vermittelt haben. In der „Großen Kreuztragung“ (13) machen sich übrigens auch Züge von Schongauers berühmter Komposition geltend. Die altdeutsche Kunst war als Ferment des niederländischen Manierismus und Barock ebenso wichtig wie die italienische. So geht die auf S. 88 erwähnte Zeichnung von Rubens „Landsknechte und Bauern“ auf ein Vorbild des Petrarcameisters zurück.

Sowohl bei den vlaemischen wie bei den holländischen Spätmanieristen (Goltzius, de Gheyn, Roelant Savery) gibt es überraschende Landschaftszeichnungen nach der Natur. Derlei fehlt bei Vinckboons, der im großen und ganzen dem Konzept der komponierten Landschaft des Spätmanierismus treu blieb. Immerhin hat Vinckboons in seiner reifen Phase, wenn der topographische Anlaß gegeben war, sich der neuen sachlichen Naturauffassung der Holländer sehr genähert, wie die prächtige Jahreszeitenserie mit holländischen Schloßansichten, die Hessel stach und Cl. J. Visscher verlegte, beweist. Es ist eine entschiedene Lücke in Goossens' Werk, daß diese wichtige Seite von Vinckboons' Schaffen infolge der Vernachlässigung der Graphik überhaupt nicht Erwähnung findet. Gerade da wird die Brücke zu Visscher, Esaias und Jan van de Velde und Buytewech geschlagen.

Goossens bemüht sich angelegentlich, die Entwicklung seines Helden lebendig zu machen und Perioden in ihr zu unterscheiden. Er hat sich aber der Möglichkeit eines überzeugenden Bildes dieser Perioden selbst beraubt, indem er sein Buch thematisch in die Entwicklung der Landschaft und des Sittenbildes zweigeteilt hat, wobei die religiöse Historie ohne Grund gänzlich in die Besprechung der Landschaft fiel. Diese Themengruppen sind bei Vinckboons so eng verzahnt, daß ihre Trennung nur zu Verunklärung und Wiederholungen führt. Selbst eine „reine Landschaft“ wie das Waldstück der Eremitage (26) zeigt als Staffage keine beliebige Raubtierszene, sondern die Geschichte vom ungehorsamen Propheten (I Könige XIII 24). Daß die Münchener „Täuferpredigt“ von 1621 in merkwürdiger Weise den Einfluß Bruegels mit dem Lastmans kombiniert, wird in Goossens' Darstellung gar nicht berührt, da das Bild nur als Landschaft interpretiert wird.

In der Besprechung der Bilder aus dem Bauern- und Gesellschaftsleben ist dem Verfasser manche anschauliche Interpretation gelungen, wie auch die Bedeutung, die

Vinckboons für das holländische Gesellschaftsstück hatte – die vorzügliche, 1937 als Buch veröffentlichte Dissertation über dieses Thema von Franzsepp Würtenberger ist Goossens leider unbekannt geblieben –, richtig gesehen wurde. Frans und Dirck Hals, Buytewech und die Van de Veldes dürften ihm manche Anregung verdankt haben. Noch Basan hat einen Stich nach einem verschollenen Bilde des Buytewech „Le Gouté Espagnol“ als Werk des Vinckboons veröffentlicht. Die Komposition zeigt ein jugendliches Paar mit dem Falstaff-artigen Alten als Diener, der von Frans Hals in der „Lustigen Gesellschaft“ des Metropolitan Museum als Modell verwendet wurde.

Otto Benesch

LILLI MARTIUS, *Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jahrhundert* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte Band 6). Neumünster, Karl Wachholtz Verlag 1956. 448 S., 241 Abb., darunter 4 Farbendrucke. Leinen DM 38. –.

Weil mit Barlach, Rohlfes und Nolde Künstler aus dem Schleswigschen und Holsteinischen über ihr heimatliches Grenzland hinaus Bedeutung erlangt haben und geschätzt werden, greift vielleicht mancher nach diesem Buch, um Hinweise auf Vorstufen, Vorbedingungen für das Wirken der drei Großen aus dem Norden Deutschlands in einem Überblick über die schleswig-holsteinische Malerei des 19. Jh. schnell zu finden. Wer solche Zusammenhänge stilistischer und stammesmäßiger Art zu erfahren sucht, erhält im vorliegenden Werk Antwort, allerdings eine überraschende. Hier wird nämlich nicht etwa eine nach Stilbegriffen und Generationen „geordnete“ Kunstgeschichte der Malerei vorgelegt, um Künstler, die auch Spezialisten für die Kunstgeschichte des 19. Jh. nicht geläufig sind, in neu empfundene Zusammenhänge einzuordnen. Mit Recht umschreibt die Verf. ihre weitschichtige Aufgabe vielmehr als die einer Künstlergeschichte: Leben und Schicksale der Künstler aus den besonderen Verhältnissen des Grenzlandes Schleswig-Holstein darzustellen, in dem sich bislang kein Kunstzentrum herausgebildet hat, so daß stärker noch als landschaftliche Eigenart hier Strömungen aus verschiedenen Einflüßbereichen fühlbar werden.

Als A. J. Carstens für die kurze Spanne seiner letzten Lebensjahre (1792 – 98) nach Rom ging, bahnte sich die erste Künstlerpersönlichkeit aus engsten Verhältnissen einen eigenen Weg zur Größe; Carstens' Würdigung bildet die Einleitung des vorliegenden Werkes, wie seine Auffassung vom Künstlertum zuerst die Selbstauffassung des neuen Jahrhunderts offenbart. Schon um 1800 entfaltete sich in Schleswig-Holstein – kein „Kunstleben“ – ein Künstlerleben in bisher nicht durchforschter und überblickbarer Fülle, zwischen Kopenhagen und Rom, Paris und den deutschen Kunststädten enge Verbindung knüpfend. Diesem vielschichtigen Wirken ist die Verf. nachgegangen; dadurch hat sie für das 19. Jh. die geschichtliche und künstlerische Eigenart Schleswig-Holsteins dargelegt, wie sie schon in vor- und frühgeschichtlicher Zeit faßbar wird – diese Landschaften bilden die Landbrücke zwischen Skandinavien und Mitteleuropa. Im 19. Jahrhundert, dem „Zeitalter eines fast schrankenlosen Individualismus“ (Schnabel) wird die geschichtliche Rolle des Landes



zwischen den Meeren in Künstlerschicksalen individualiter greifbar, der stattliche Band behandelt diese fortschreitende Individuation in 9 Kapiteln und bereichert dadurch unsere Vorstellung vom 19. Jh., weil zugleich mit den Künstlerpersönlichkeiten die sachlichen Zusammenhänge, die persönlichen Verbindungen der Künstler untereinander wiedergegeben werden, wobei die Verf. die noch heute nicht beruhigten Auseinandersetzungen zwischen deutschem und dänischem Nationalbewußtsein mit anerkennenswerter Loyalität darstellt.

Die Kapitelüberschriften werden zumeist durch Künstlernamen gebildet, und erst der gewissenhafte Leser wird Gewinn ziehen aus der hier zusammengefaßten Stoffbreite, von der Verf. in jahrzehntelanger Kustodentätigkeit an der Kieler Kunsthalle erschlossen, als sie verstreute Originale verband mit Forschungen in Sammlungen und Künstlernachlässen, Briefschaften und Chroniken künstlerischer Vereinigungen und Ausstellungen. Hier wird eine reiche Fülle kennzeichnenden Quellenmaterials ausgebreitet, so daß der Ref. sich verpflichtet fühlt, kurz den Inhalt dieses gewichtigen Bandes anzusprechen: 1. Kap. – Frühzeit der 1754 gegründeten Kopenhagener Akademie, Hinweise auf den dortigen Themenkreis der altnordischen Historie; grundlegende Komplexe, die ebenso zur schleswig-holsteinischen Kunst um 1800 wie zu neuerlicher Darstellung der Kunst Runges und Friedrichs gehören. Im 2. Kapitel wird die fortschreitende Individuation besonders bei C. L. Fernow verfolgt, dem Friedrich Carstens, der Bruder Asmus Jakobs, der Landschaftler L. Ph. Strack, der Bildnismaler F. C. Gröger und Jes Bundsen mit seinen künstlerisch hochstehenden Hamburgensien zugeordnet werden. Nach einer Würdigung der Anfänge des C. W. Eckersberg, der in Apenrade gelernt hat, behandelt das 3. Kap. J. L. G. Lund, den Freund C. D. Friedrichs, und C. A. Böhndel, den Freund Ph. O. Runges; Lund, der deutschen Forschung durch seine Tätigkeit in Kopenhagen und Rom wenig bekannt, hat ein schönes Bildnis des etwa 25jährigen Friedrich geschaffen, Böhndel veröffentlichte seit 1828 den Bordesholmer Altar des H. Brüggemann in einer auch von Goethe gewürdigten Lithographienfolge. – Luise Seidler und Th. Rehbenitz werden anschließend behandelt, wobei zugleich das römische Kunstleben und seine Wandlung berücksichtigt wird (I. Deutsche Kunstausstellung in Rom 1819, römischer Aufenthalt des bayrischen und des dänischen Kronprinzen). Mit einem Blick auf die Frühzeit der Lithographie in Hamburg und das Altonaer Kunstleben kehrt das 4. Kapitel zurück zu C. F. v. Rumohr, dem eine besonders lesenswerte Abhandlung gewidmet ist: Vorarbeiten der Verf. über seine Rolle als Zeichner, Lehrer und „Museumsmann“ verbinden sich mit der durch Schlosser und Waetzoldt herausgestellten Bedeutung des Kunsthistorikers Rumohr zu überzeugender Charakteristik dieses Vielseitigen. Das 5. Kap. würdigt W. Bissen und J. A. Krafft; der erste in seinen Anfängen als Zeichner weit bedeutender als in seinen späteren plastischen Arbeiten national-dänischen Charakters, der zweite bisher zu ausschließlich gesehen als Porträtist des alten Fehmaraners Wilder (Kunsthalle Hamburg, 1819). Zu diesen Künstlern gehören D. K. Blunck und C. A. A. Goos, tüchtige Bildnismaler. L. Gurlitt, Ch. Ross und J. Bünsow sind die Träger

einer erneuerten Landschaftsmalerei seit etwa 1850, wie im 6. Kap. nachgewiesen wird. Das 7. Kapitel berichtet von der Gründung des schl.-holst. Kunstvereins (1843) und der Kieler Kunsthalle (1855), beides Unternehmungen, an denen der genannte Ch. Ross großen Anteil hatte. Welche Kräfte in beiden Einrichtungen sich sammeln konnten, wird mit Übersichten über die in Schleswig, Flensburg und Eckernförde tätigen Künstler aufgezeigt, woran sich ein wichtiger Abschnitt über Darstellungen anschließt, die erstmalig die herbe Schönheit der Westküste veranschaulichen. Die Bedeutung des neu gegründeten Vereins und der Kunsthalle wird geklärt durch Behandlung von Kunstwerken, die aus den Kämpfen um Schleswig-Holsteins Einbeziehung nach Preußen-Deutschland (1848/50, 1864/66) erwachsen sind – , ein wichtiges Kapitel für die frühe Geschichte des zeitgenössischen Historienbildes, dessen Bedeutung erst der rückschauenden Gegenwart deutlich wird. Im 8. Kap. erweist sich dann, welche Vielzahl der Begabungen von Schleswig-Holstein ausgehend an den verschiedenen europäischen Kunstzentren gewirkt haben, um aus dieser Weite gelegentlich zurückzukehren in das Land zwischen den Meeren: sie bereiten die „neue Schau von Farbe und Licht“ vor, mit der das abschließende 9. Kap. in das 20. Jh. hinüberblickt.

Die Verf. hat diesen hier nur anzudeutenden vielschichtigen Stoffkreis mit großer Sachlichkeit und mit der Anteilnahme abgehandelt, wie sie aus langjährigem Umgang mit Künstlern, mit deren Nachkommen erwuchs; eigene künstlerische Tätigkeit und das persönliche Erlebnis der Wandlung um 1900 traten hinzu und ermöglichten in diesem Werk eine der so selten gewordenen „großen Darstellungen“, wo intensives Quellenstudium verarbeitet wurde und die Erinnerung an manches in Kriegsläufen verschollene und vernichtete Werk bewahrt bleibt. Und welche Materialfülle zu einer Soziologie der Kunst, zur Ikonologie der Malerei des 19. Jh. enthalten die Anmerkungen, die genau gearbeiteten Register dieses gut ausgestatteten Werkes! Für ähnliche Darstellungen der Künstlergeschichte anderer deutscher Landschaften, wie sie als Grundlagen einer schon anstehenden Neusicht des 19. Jh. sehr erwünscht sind, wird dieses Werk, das Lebenswerk der Verfasserin, noch lange dankbar aufgenommenes Vorbild bleiben.

Wolfgang J. Müller

ERICH STEINGRÄBER, *Alter Schmuck*, München, Hermann Rinn-Verlag 1956, 182 S. Text u. 333 Abb. m. VII Farbtafeln. DM 44. – .

Eine größere Übersicht über die Geschichte des Schmuckes ist in Deutschland seit der ersten von E. Bassermann-Jordan (1909) oder der von M. v. Boehn (1928) nicht erschienen. Wohl haben gewichtige Teiluntersuchungen, wie etwa die Arbeiten von E. Meyer zum mittelalterlichen Schmuck, die von E. v. Watzdorf für die Zeit der deutschen Renaissance, oder eine zusammenfassende Arbeit über die Geschichte des Ringes von H. Battke dies große Gebiet des Kunstgewerbes entscheidend bereichert. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn Autor und Verleger es wagten, einen umfangreichen Band mit weit über 300 teils ganzseitigen Abbildungen und mehreren



Farbtafeln über die Kunst des europäischen Schmuckes vorzulegen, der eine neu gewonnene Übersicht bringt.

Das Buch wendet sich vornehmlich an den Liebhaber alten Schmuckes, für den in einer kurzen Einleitung einen Überblick über die Edelsteine (Steinart, Farbe, Vorkommen, Härtegrad etc.) gegeben wird, sowie Wissenswertes über Schliff-Formen, über die Größe der Brillanten und die Struktur berühmter „histoischer“ Diamanten. Text und Abbildungen des Hauptteils, die jeweils die beispielhaften Kleinodien und Pretiosen aus den großen internationalen öffentlichen, wie teils auch privaten Sammlungen befragen, berücksichtigen weitgehend bisher unveröffentlichte Kostbarkeiten. In neun Kapiteln werden rund tausend Jahre Geschichte des europäischen Schmuckes durchwandert. Gern hätte man auch im Bild das eine oder andere Beispiel antiken Schmuckes gesehen, an dem wir hier in München nicht gerade arm sind, vor allem aber um darzulegen, wie weit der Schmuck des frühen Mittelalters dort anknüpft und dennoch eigene Wege geht.

Der Autor berücksichtigt beim Betrachten und Vergleichen der Kunstwerke die jeweils sich ändernde soziale Struktur der Gesellschaft, die das Schmuckstück in eine Welt hebt, deren Träger im Mittelalter neben der Kirche Kaiser und Hofadel waren, bis über das aufstrebende vornehme Bürgertum seit der Renaissance sich langsam der Kreis erweitert, der am Glanz und der Kostbarkeit des edlen Materials teilnehmen möchte, das bis zu französischen Revolution dennoch ein gesellschaftliches Privileg bleibt, ähnlich wie bei der Kleidung.

Der Stilwandel des Schmuckes wird hier bedeutungsvoll nicht nur am einzelnen Kunstwerk aufgezeigt, und der sich vielfach ändernden Technik, sondern fast immer im Zusammenhang mit dem Gewandstil der Zeit betrachtet. Dadurch erklären sich nicht nur manche Formen von Schmuckstücken, wie etwa die Tassel als Mantelschließe der Herren und Damen, auch die Agraße als Hutschmuck oder die Besatzzierate wie Hefteln und Schnallen als notwendige Gewandverschlüsse vor allem seit dem 14. und 15. Jahrhundert. Es wird auch leicht ersichtlich, warum z. B. das Armband zur Zeit der Renaissance in Italien getragen wird, im Gegensatz etwa zu Mittel- und Nordeuropa, wo ein unruhiger Gewandstil mit zerschlitzten Ärmeln diesem Schmuckstück keine Möglichkeit bot. Italien blieb auch da mit seinem mehr tektonisch gebauten Gewand in der Nachfolge der Antike.

Daß das frühe und hohe Mittelalter nur geringe Reste von Gewandschmuck überliefert hat, entspricht seiner sparsamen Verwendung am sehr einfach geschnittenen Kleid wie auch der Kostbarkeit des Materials. Erst das 14. Jahrhundert beginnt die Akzente anders zu setzen. Vom Gewand aus wird jene Prachtentfaltung vorbereitet, die dem Schmuck eine ganz neue Möglichkeit der Anwendung bot, von der vor allem die Höfe Frankreichs – mit Vorrang Burgunds, dem mit Recht ein eigenes Kapitel gewidmet ist – und Italiens auf das glanzvollste Gebrauch machten. Welcher Wandel sich vollzog seit der ganz Europa beherrschenden, spanischen Mode, als nicht mehr das Einzelschmuckstück den Betrachter anlockte, sondern Kleid und Schmuck

eine künstlerische Einheit bildeten, weiter über das Brillantfeuerwerk von glitzernden Juwelen des Rokoko bis zu den liebenswerten Formen des Biedermeier und den ausklingenden, „in allen Stilarten“ schillernden Juwelierkünsten vom Ende des 19. Jahrhunderts, ist höchst aufschlußreich dargestellt.

In dieser knapp und präzise gefaßten Übersicht ist bewußt auf die Kronen und Herrschaftszeichen verzichtet worden, dafür aber der Ordens- und Abzeichenschmuck einbezogen, wo er „maßgebenden Anteil an der Schmuckfreudigkeit der Zeit“ hatte.

Es ist zu begrüßen, daß weitgehend der Zusammenhang mit der gleichzeitigen Graphik aufgezeigt wurde. Wie entscheidend der Anteil der deutschen Graphik an der Verbreitung des Formenschatzes für den Goldschmied war, wird an den Beispielen des beginnenden 16. Jahrhunderts eindrucksvoll erläutert. Manches an Zusammenhängen wird für die Forschung aus diesem Bereich noch zu erarbeiten sein, vor allem in wie weit die Stichfolgen der Kleinmeister – deutschen wie französischen – des ausgehenden 16. Jahrhunderts als Vorlagen von den Goldschmieden für ihre Kunstwerke benutzt wurden. Von einigen zurechtgerückten Datierungen muß besonders erwähnt werden das Einordnen der Lilienbrosche mit ihrem seltenen tafelförmigen Schliff, die bisher mit Ludwig d. Hl. in Verbindung gebracht wurde. Aus stilistisch überzeugenden Gründen wird sie ins beginnende 14. Jahrhundert gesetzt. Auch die Überbewertung Cellinis ist einer sachlichen Betrachtung gewichen.

Die große Fülle des Dargebotenen läßt in diesem Rahmen kaum Wünsche aufkommen, da ein wohlgelungener Überblick über einen schier unermesslich reichen Bestand an erhaltenen Kostbarkeiten aus rund 1000 Jahren, der vom symbolträchtigen Kleinod bis zum kunstvollen Schmuck à la mode reicht, uns einen Einblick in die ständig sich wandelnden Formen ermöglicht, wie sie der sich jeweils wandelnden menschlichen Haltung entsprechen. Hingewiesen sei nur noch auf die fast lückenlose Sammlung von österreichischem Eisenschmuck, der in einer viel zu wenig beachteten Sammlung des Grazer Landesmuseums gute Beispiele dieser Gattung aufweist.

Dem Verlag sei zum Schluß gedankt für die noble Ausstattung des Buches, wenn auch bedauerlicherweise festgestellt werden muß, daß der ganze Zauber und geheimnisvolle Schimmer, der dem edlen Material anhaftet, sich jeder Wiedergabe entzieht. Sollte man bei einer evtl. Neuauflage nicht erwägen, für die Buntaufnahmen lieber auf die farbigen Zeichnungen zurückzugreifen, die wie die Miniatur aus dem „Spiegel der Ehren des Kaiserlich und Königlichen Erzhauses Österreich“ oder Beispiele aus dem Kleinodienbuch Herzog Albrecht V. von Bayern von H. Muelich (beide in der Münchner Staatsbibliothek) weitaus mehr der Absicht der Goldschmiede entsprechen als Farbtafeln wie III und IV.

Margarete Braun-Ronsdorf

## PERSONALIA

### *Dresden*

Am 30. Mai 1957 ist Dr. Hans Wolfgang Singer, früher Kustos am Kupferstichkabinett in Dresden, verstorben.



### Düsseldorf

Dr. Heinrich Schmidt, Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf und ständiger Vertreter des Direktors, wurde am 21. September 1957 60 Jahre alt.

### Freiberg/Sa.

Dipl. phil. Eberhard Neubert wurde ab 1. August 1957 zum Direktor des Stadt- und Bergbaumuseums ernannt.

### Marburg/Lahn

Dr. Carl Graepler wurde als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Professors Dr. Albrecht Kippenberger zum Direktor des Universitäts-Museums ernannt.

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Walter Abell: *The Collectice Dream in Art. A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Relations between the Arts, Psychology, and the Social Sciences.* Cambridge, Harvard University Press, 1957. XV, 378 S., 108 Abb. auf 39 Taf. \$ 7.50.

Peter Dietschi: *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers.* Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst. Basler Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Joseph Gantner, Bd. XVI. Basel-Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1957. 103 S. u. 12 Taf. Brosch. DM 9.35.

Manfred Ferbach: *Das Chaos in der Michelangelo-Forschung.* Wien, Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1957. 128 S.

Walter Friedländer: *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting.* New York, Columbia University Press, 1957. XIV, 69 S. 46 Abb. auf Taf. \$ 4. - .

*The Anticlassical Style - The Anti-Mannerist Style* (Übersetzung aus: Rep. f. Kunstwissenschaft XLVII, 1925 und Vorträge Bibliothek Warburg XIII, 1929).

Walter Holzhausen: *Kurkölnische Hofmaler des 18. Jahrhunderts.* Sonderdruck für die Freunde des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Einl. v. Johann Häßlin. Köln, E. A. Seemann, 1957. 40 S. m. 23 Abb.

Hans Jantzen: *Kunst der Gotik.* Klassische Kathedralen Frankreichs: Chartres, Reims, Amiens. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, hrsg. v. Ernesto Grassi, Nr. 48. Hamburg 1957. 174 S. m. 49 Fig., 67 Abb. auf Taf. DM 1.90.

Wolfgang Kayser: *Das Groteske - Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg, Gerhard Stalling, 1957. 228 S. u. 28 Abb. auf Taf. Gln. DM 16.80.

Georges Marlier: *Ambrosius Benson et la Peinture au temps de Charles-Quint.* Editions du Musée van Maerlant, Damme, 1957. XV, 343 S., XIII Taf., 2 farb. Taf. 525 frnc. belges.

Hans-Herbert Möller: *Gottfried Heinrich Krohne und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Thüringen.* Berlin, Bruno Hessling, 1956. 314 S. m. 200 Abb., 28 S. Taf. DM 58. - .

Karl Oettinger: *Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer*. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen. Erlangen Forschungen Reihe A: Geisteswissenschaft, Bd. 8. Erlangen 1957. 69 S., 1 Klapptaf. DM 7. - .

Carlo Pedretti: *Leonardo da Vinci Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*. London, Phaidon Press, 1957. 79 S. m. 32 Taf. 42s.

Hans Reuther: *Vierzehnheiligen*. Aufnahmen von Johannes Steiner. Kunstführer, Große Ausgabe, Bd. 20, hrsg. v. Dr. Hugo Schnell. München, Verlag Schnell & Steiner, 1957. 26 S. u. 22 S. Taf. DM 4. - .

Kurt Salzmann: *Das Problem der Säule*. Eine statistische Forschungsarbeit mit neuen Erkenntnissen und einem geschichtlichen Rückblick, mit neuen statischen Tabellen und 11 Beispielen für die Baupraxis. Erschienen im Selbstverlag des Verfassers, Stuttgart, 1956. 38 S. m. 2 Abb.

Richard Teufel: *Vierzehnheiligen*. 2. erw. Aufl. Lichtenfels, H. O. Schulze, 1957, 208 S. m. 104 Abb., 1 farb. Tit. Taf. Leinen DM 28.50.

Hermann Uhde-Bernays: *Aristide Maillol*. Dresden, Wolfgang Jess Verlag, 1957. 33 S. m. Abb. u. 16 Taf. DM 4.50.

Adolf Max Vogt: *Grünwald. Meister gegenklassischer Malerei*. Zürich - Stuttgart, Artemis Verlag 1957, 171 S. m. 46 Abb., 9 Farbtaf. sowie 23 Bildskizzen. DM 45. - .

John White: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, Faber & Faber, 1957. 288 S. u. 64 Taf. m. Abb. 63s net.

Othmar Wonisch: *Mariazell*. Aufnahmen von Johannes Steiner. Kunstführer, Große Ausgabe, Bd. 21, hrsg. v. Dr. Hugo Schnell. München, Verlag Schnell & Steiner, 1957. 48 S. m. Abb. DM 4. - .

Georg Zarnecki: *English Romanesque Lead Sculpture - Lead fonts of twelfth century*. London, Alec Tiranti Ltd., 1957. VII, 46 S. m. 1 Übersichtskarte, 81 Abb. auf Taf. 15s.

*Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen 1300 - 1800*. Bearb. v. Jan Bialostocki und Michael Walicki. Redaktionsausschuß für kunstwissenschaftliche Veröffentlichungen im staatlichen Verlagsinstitut. Hrsg. Rafal Glücksman. Warschau 1956. 582 S. m. 408 Abb. auf Taf., XII Farbtaf. DM 42. - . Ausliefg. d. deutschsprachigen Ausgabe: Santo Vanasia GmbH., Köln.

*Jahrbuch zur Pflege der Künste*, 5. Folge. Almanach auf das 37. Jahr, Dresden, Wolfgang Jess Verlag, 1957. 225 S. m. 27 Abb.

Fritz Löffler: 250 Jahre Dresdener Gemäldegalerie. - Hermann Uhde-Bernays: Aristide Maillol. - Conrad Fiedler: Hans von Marées. - Theodor Däubler: Sempers Fresken im Japanischen Palais zu Dresden. - Willy Zschietzschmann: Über die Antiken in Dresden. - Fritz Gay: „Lauter Anfänge mit uns“. Eine Barlach-Studie. - Hans Spitzmann: Der Harz in den Werken Dresdener Maler der Goethezeit. - Hans Nadler: Die Alte Handelsbörse in Leipzig und ihr Wiederaufbau. - Pablo Picasso: Brief an einen unbekannten Empfänger. - Heinrich Sulze: Versailles und der Zwinger. U. a.



*Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg i. Br. 1457 – 1957.*

Berlin, Gebr. Mann, o. J. 80 S. m. 62 Abb., 8 Farbt. DM 12. –

J. Kollwitz: Die Statue des Guten Hirten im Seminar für Christl. Archäologie. – A. Boeckler: Das ottonische Sacramentar Ms. 360a der Freiburger Universitätsbibliothek. – E. Meyer: Eine mittelalterliche Bronzestatue. – E. J. Beer: Ein Zisterzienserpsalter in der Freiburger Universitätsbibliothek. – E. J. Beer: Zur Lokalisierung der Franziskanerbibel in der Freiburger Universitätsbibliothek. – I. Schroth: Eine oberheinische Bilderbibel vom Anfang des 15. Jh. – A. Legener: Breviarium cisterciense. – I. Schroth: Das Szepter der Universität. – J. H. Beckmann: Vom Statutenbuch des Collegium Sapientiae. – M. Ueberwasser: Der Universitätsaltar von Hans Holbein d. J. – R. Oehme: Alte Globen aus dem Besitz der Universität. – W. Noack: Die Wenzinger-Bildnisse im Besitz der Freiburger Universitäts-Kliniken. – G. Gröger: Ein Bildnis des Wiener Hofrates Karl Anton von Martini in der Freiburger Universität.

*Die Orangerie in Sanssouci.* Hrsg. v. d. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Verf.: Götz Eckhardt. Potsdam 1957. 35 S., 8 S. Abb.

*Karolingische und ottonische Kunst. Werden, Wesen, Wirkung.* Bd. III der Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie unter dem Patronat von Georg von Opel. Hrsg. v. A. Alföldi, Bern – E. Arslan, Pavia – M. Aubert, Paris – L. Birchler, Zürich – P. Deschamps, Paris – E. Dyggve, Kopenhagen – D. Frey, Wien – F. Gerke, Mainz – P. Glazema, Amersfoort – H. Grégoire, Brüssel – W. Holmquist, Stockholm – F. von Juraschek, Linz – P. de Palol Salellas, Barcelona – H. Schnitzler, Köln. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1957. VIII, 442 S. m. 186 Abb. Gln. DM 58. –

H. Aubin: Geschichtliche Grundlagen der Kultur des Frühmittelalters zwischen Maas und Harz. – P. E. Schramm: Karl der Große im Lichte der Staatssymbolik (von seinen Anfängen bis zur Proklamation der Renovatio Roman. Imp.). – B. de Montesquiou-Fézensac: L'arc de triomphe d'Eginhard. – F. Dölger: Die Ottonenkaiser und Byzanz. – R. Drögereit: Zur Einheit des Werden-Essener Kulturraumes in karolingischer und ottonischer Zeit. – H. Thümmel: Die karolingische Baukunst in Westfalen. – A. Fuchs: Zum Problem der Westwerke. – H. Clausen: Spätkarolingische Umgangskrypten im sächsischen Gebiet. – W. Boeckelmann: Zur Konstruktion der Fensterbank- und leibungsschragen in der Einhardtsbasilika zu Steinbach im Odenwald. – A. Verbeek: Die ottonische Bautengruppe um Essen und Werden und die viergeschossige Wandgliederung. – H. Beseler: Fragen zum ottonischen Kreuzgang des Pantaleonklosters in Köln. – M. Aubert: La chapelle octogone à deux étages de la cathédrale de Senlis. – L. Birchler: Die ältesten Bauten von Einsiedeln. – H. van Agt: Die Nikolauskapelle auf dem Valkhof zu Nymwegen. – M. Mirabella Roberti: Il Sacello di San Giusto a Trieste. – F. Franco: Santa Sofia in Padova. – E. Dyggve: Tradition und Christentum in der dänischen Kunst zur Zeit der Missionierung. – A. Marcos Pous: Untersuchungen zum Kompositionsschema vorromanischer römischer Chorschranken von der byzantinischen bis zur langobardischen Zeit. – K. Wessel: Langobardische Jagdfriesen aus Südtirol in den Staatlichen Museen zu Berlin. – Thomas von Bogyay: Zum Problem der Flechtwerksteine. – A. Fink: Zum Gandersheimer Runenkästchen. – A. Grabar: Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. – H. U. Haedeke: Der Kreuzfixus der Stiftskirche zu Gerresheim, ein Bildwerk des 10. Jahrhunderts. – E. Döberer: Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen. – H. Fillitz: Das Evangelienrelief vom Ambo Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster. – F. Kreusch: Die Darstellung der Reichskrone auf einer Süsterner Platten. – R. Wesenberg: Curvatura Erkanbaldi Abbatis, Bestimmung und Datierung der silbernen Krümme im Domschatz zu Hildesheim. – H. Schnitzler: Das sogenannte Große Bernwardkreuz. – B. Bischoff: Die Kölner Nonnenhandschriften und das Skriptorium von Chelles. – O. Homburger: Eine spätkarolingische Schule von Corbie. – A. Boutemy: Influences carolingiennes dans l'oeuvre de l'abbé Odbert de Saint-Bertin (circ. ann. 1000). – K. Holter: Zu einem Verzeichnis der frühmittelalterlichen Handschriften.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

*Amsterdam*

Van Gotiek tot Empire. Franse meesterwerken uit het Musée des Arts Décora-

tifs te Parijs. Ausst. Rijksmuseum Amsterdam 6. 7. – 13. 10. 1957. Amsterdam 1957, 100 S. 64 Taf.

## *Berlin*

Internationale Bauausstellung „Interbau Berlin 1957“. Ausst. Berlin 6. 7. – 29. 9. 1957. Beiträge von W. Berger, H. Grossmann, H. Grunert, J. Pawlowski, D. Knust, G. Lehmann u. a. Übersichtspläne R. Crämer. Redaktion: E. Weitz und J. Friedenberg. Graph Gestaltung R. Prinz, Berlin 1957, 480 S. m. zahlr. Abb. i. T. Deutscher Künstlerbund. 7. Ausstellung 1957 Berlin mit Sonderausstellung Kunst am Bau. Ausst. Hochschule für Bildende Künste. Berlin 1957, 44 S. m. 82 Taf. Abb.

## *Düsseldorf*

Hans Tisdall. Ausst. Galerie Alex Vömel. Düsseldorf 1957, 4 Bl. m. 4 Abb.

## *Frankfurt*

Reich an der Stolpe. Ausst. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath 4. 9. – 5. 10. 1957. Textbeitr. v. J. A. Thwaites. Frankfurt 1957, 4 Bl. m. 6 Abb., 1 Umschlagtaf.

## *Genf*

Art et Travail. Ausst. Musée d'Art et d'Histoire 14. 6. – 22. 9. 1957. Genf 1957, 111 S. 32 Taf.

## *Hannover*

Otto Gleichmann. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Ausst. Kunstverein Hannover 25. 8. – 22. 9. 1957. Einl. F. Stuttmann. Hannover 1957, 38 S. m. 19 Abb. im Text.

## *Kaiserslautern*

Lovis Corinth 1958 – 1925. Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien aus der Sammlung von Wolfgang Gurlitt, München. Ausst. Pfälz. Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern 17. 9. – 13. 10. 1957. Kata-C. M. Kiesel u. Mitarbeit v. H. L. Hem-

pel, Kaiserslautern 1957, 10 Bl. m. 14 Abb.

## *Köln*

Führer durch die Gemäldegalerie. Wallraf-Richartz-Museum. Bearb. unter Leitg. von Helmut May von Günter Aust, Erich Depel, Hella Robels, Annemarie Spahn und Rolf Wallrath. Einl. von Leopold Reidemeister, Köln 1957, 144 S., 159 S. Taf.

## *Krefeld*

Wenzel Hollar 1607 – 1677. Jubiläumsausstellung zum 350. Geburtstag. Kupferstiche und Hollar-Literatur aus der Sammlung Robert Angerhausen, Rheing. Ausst. Kaiser-Wilhelm-Museum, Graphisches Kabinett Juli 1957. Vorwort u. Katalog v. Robert Angerhausen. Krefeld 1957, 8 Bl.

## *Leiden*

Tijdgenoten van Verster. Ausst. Stedelijk Museum de Lakenhal 20. 7. – 23. 9. 1957. Leiden 1957, 62 S. 24 Abb. auf Taf.

## *Linz*

Linz und die österreichische Volkskultur. Ausst. Oberöstr. Landesmuseum 3. 11. 1956 – 31. 1. 1957. Einf. v. Franz Lipp. Kataloge d. Oberösterreichischen Landesmuseums, 29 (Nr. 5 d. Volkskundeabt.). Linz 1957, 28 S. m. 6 Abb.  
Neuerwerbungen der graphischen Sammlungen. Ausst. Oberöstr. Landesmuseum 13. 4. – 12. 5. 1957. Einf. v. Alfred Marks. Kataloge d. Oberösterreichischen Landesmuseums, 30. Linz 1957, 15 S. m. 4 Abb., 1 Umschl.-Abb.

## *London*

XIX and XX Century European Masters. Ausst. Marlborough Gallery. Juni-Juli 1957. London 1957, 72 S. m. Abb.



### *Ludwigshafen*

Abstrakte Kunst. Ausst. Deutscher Maler und Bildhauer. Ausst. Kulturhaus Ludwigshafen 8. – 29. 9. 1957. Vorwort H. Klüber, Einf. C. Seckel. Ludwigshafen 1957, 24 S. m. 8 Abb., 2 Umschlagtafeln.

### *Lübeck*

Die Bildniszeichnung der deutschen Romantik. Ausst. St. Annenmuseum und Overbeck-Gesellschaft Lübeck 30. 6. – 15. 9. 1957. Einf. v. Fritz Schmalenbach. Kat. Bearbeitg. v. Jens Christian Jensen. Lübeck 1957, 8 Bl., 82 S., 20 Taf.

### *Mailand*

Mostra di Sculture Lignee Medioevali. Ausstellung Museo Poldi Pezzoli Juni-Juli 1957. Vorwort v. Geza de Francovich, Kat. Ferianda de'Maffei. Mailand 1957, 61 S. 63 Abb. auf Taf., davon 5 Farbtaf.

### *Mainz*

Aus Kurmainzer Zeit. Ausst. Altertums-museum u. Gemäldegalerie der Stadt. Kat. Bearbeitg. v. Karl-Heinz Esser. Mainz 1957, 50 S., 16 S. Taf.

### *Mönchen-Gladbach*

Von Jongkind bis van Gogh. Ausst. Städt. Museum, Oskar Kühlen-Stiftung 4. 7. – 5. 8. 1957. Vorw. v. H. Dattenberg, Einf. v. H. E. van Gelder. Mönchen-Gladbach 1957, 16 S. m. 2 Abb.

### *München*

Haus der Kunst. Große Kunstaussstellung München 1957 und Ausst. italienischer Kunst von 1910 bis zur Gegenwart. Vorwort z. italien. Teil d. Ausst. (zusammengest. v. d. „Quadriennale di Roma“) v. Fortunato Bellonzi, München 1957, 342 S. m. 194 Abb.

Möbel aus Holz und Stahl, Aalvar Aalto, Mies van der Rohe. Ausst. Die Neue Sammlung. Vorw. v. Hans Eckstein, Text v. Aalvar Aalto, Werner Blaser u. Ludwig Mies van der Rohe. Kat. Gestaltung v. Werner Blaser. Basel 1957, 27 S. m. 16 Abb.

Inkunabeln. Das erste Jahrhundert des deutschen Buch- und Bilddrucks. Ausstellung Staatl. Graphische Sammlung und Bayer. Staatsbibliothek München Sept. – Okt. 1957. München 1957, 70 S. 16 S. Taf. 30 Abb. im Text.

### *Nürnberg*

Martin Behaim und die Nürnberger Kosmographen. Ausst. anl. d. 450. Todestages v. Martin Behaim im Germanischen National-Museum Nürnberg Juli bis September 1957. Vorw. v. Ludwig Grote, Kat. Bearbeitg. v. Werner Schultheiss, Ernst Königer, Werner v. Matthey, Stephan Waetzoldt. Nürnberg 1957, 24 S., 4 S. Taf.

### *Paris*

La Collection Lehman de New York. Ausstellung Musée de L'Orangerie. Katalog Charles Sterling u. Mitarbeit v. Olga Raggio, Michel Laclotte u. Sylvie Béguin. Paris 1957, XV, 175 S. 109 Taf.

Le Second Empire. De Winterhalter à Renoir. Ausstellung Musée Jacquemart-André. Paris 1957, 28 S. m. Abb.

### *Potsdam*

Antoine Pesne Gedächtnis - Ausstellung zum 200. Todestag am 5. August 1957. Einf. v. Götz Eckard. Potsdam 1957, 1 Tit.-Taf, 14 Bl.

### *Ravensburg*

Vom Aufgang der Neuzeit. Europäische Meister von 1520 bis 1640, Manieristen.

Sammlung Familie Grzimek. Hrsg. von Günther Grzimek. Ravensburg 1957, 72 S. m. 128 Abb., 4 Umschl. S. Taf.

### *Regensburg*

Seff Weidl. Werke 1950 – 1957. Ausstellung Museum der Stadt Regensburg. Regensburg 1957, 6 Bl. 22 S. Taf. 1 Dopp.-Taf.

### *Salzburg*

Expressionismus. Malerei in Österreich, Deutschland, Schweiz. Ausst. Residenz-Galerie Juni-September 1957. Kat. Bearbeit. v. Ernst Köller, Beitrag v. Hans Ankiewicz-Kleehoven, Redaktion Kurt Willvonseder. Salzburg 1957, 47 S., 32 S. Taf. Alfred Kubin. Die Stadt Salzburg ehrt den Meister zum 80. Geburtstag. 22. Sonderausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum Juli – Aug. 1957. Kat. F. Fuhrmann mit Beitr. v. A. Steinhart. Salzburg 1957, 32 S. m. 17 Abb.

### *St. Ingbert*

Max Slevogt. Sammlung Franz Josef Kohl-Weigand. 1. Teil: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Hrsg. v. Franz Josef Kohl-Weigand. Text v. Hans-Jürgen Imiela. St. Ingbert/Saar 1957, 146 S., 72 Abb., 1 Umschl. Taf.

### *Speyer*

Ein großes Jahrhundert der Malerei. Niederländische Gemälde des Mainzer Museums. Ausst. Historisches Museum der Pfalz 13. 4. – 6. 10. 1957. Geleitwort v. Karl Schultz, Vorw. u. Kat. Bearbeit. v.

Karl-Heinz Esser. Speyer 1957, 44 S., 48 S. Taf.

### *Stuttgart*

Erich Heckel. Werke der Brückezeit 1907 bis 1917. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Verant. v. Württ. Kunstverein. Ausst. Stuttgarter Kunstkabinett. Stuttgart 1957, 17 Bl., 1 Falttaf. 2 Taf. 24 S. Taf.

### *Tübingen*

Plastik des Rokoko von Joseph Christian (1706 – 1777). Ausst. Universitätsstadt Tübingen Juli 1957. Einf. v. Rudolf Huber. Tübingen 1957, 20 S. m. 5 Abb., 1 Umschl. Abb.

### *Weimar*

Italienische Farbenholzschnitte des 16. bis 18. Jhs. Chiaroscuro. Ausst. Schloßmuseum Sommer 1957, verant. v. d. Staatl. Kunstsammlungen, Graph. Slg. Einf. v. Walter Scheidig. Weimar 1957, 32 S. m. 8 Abb., 1 Umschl. Taf.

### *Würzburg*

Prunkstücke deutscher Weinkultur. Schönes Trinkgeschirr. Ausst. Mainfränkisch. Museum 25. 8. – 28. 10. 1957. Vorwort M. v. Freeden. Würzburg 1957, 102 S. m. 24 Abb.

### *Zürich*

Le Corbusier, Architektur, Malerei, Plastik, Wandteppiche. Ausst. Kunsthaus Zürich 5. 6. – 31. 8. 1957. Vorw. v. René Wehrli, Textbeitr. v. S. Giedion, Alfred Roth, Le Corbusier, Zürich 1957, 96 S. m. 47 Abb.

## WANDERAUSSTELLUNGEN

Frankfurt, Hamburg, Hannover, Köln, Mannheim, München, Nürnberg  
Farbige Graphik 1957. Veranstalter Mu-

seum Folkwang, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt; Kunstverein Hamburg; Kestner-Gesellschaft Hannover; Wallraf-



Richartz-Museum Köln; Städtische Kunsthalle Mannheim; Graphische Sammlung und Kunstverein München; Fränkische Galerie Nürnberg; Organisation: Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1957, 10 Bl. m. 52 Abb.

Freiburg/Brsg., Mönchen-Gladbach, Wuppertal-Elberfeld

Walter Helbig, Ascona. Veranstalter Kunstverein Freiburg; Städtisches Museum Mönchen-Gladbach; Städtisches Museum Wuppertal. Freiburg 1957, 12 S. m. 1 Abb. 4 S. Taf.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Oktober 1957: Malerei und Graphik von Eberhard Schlöter.

ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum. Oktober 1957: Kinderzeichnungen. Im Kupferstichkabinett: Farbige Lithographien von Franz Heckendorf.

BERLIN Galerie Bremer. Bis 7. 10. 1957: Kunst der Gegenwart, Malerei, Plastik.

Kunstamt Charlottenburg. Bis 5. 10. 1957: Arbeiten von Hob-Zürich.

Hochschule für Bildende Künste. Bis 28. 10. 1957: Italienische Kunst im 20. Jahrhundert.

Staatl. Kunsthändler. 26. 10. - 25. 11. 1957: Arbeiten von Fritz Dähn, Waldemar Cziemek, Herbert Tuchsolski.

BERN Kunstmuseum. 5. 10. - 24. 11. 1957: Schweiz. Ausstellung angewandter Kunst.

BREMEN Kunsthalle. 10. 10. - 7. 11. 1957: Plakate von Herbert Leupin.

Paula - Becker - Modersohn-Haus. 5. 10. - 13. 11. 1957: Gedächtnisausstellung Paula Becker-Modersohn.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 3. 11. 1957: Alexander Archipenko zum 70. Geburtstag.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 27. 10. 1957: Fernand Léger.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 6. 10. 1957: „Die Anzeiger“.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Oktober 1957: Bildhauer-Meisterwerke.

Kunstmuseum. Bis 27. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

FLENSBURG Städt. Museum. Bis 27. 10. 1957: Nachgelassene Arbeiten von Käthe Lassen.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 8. 10. - 2. 11. 1957: Wandteppiche und Graphik von Inge und Fritz Wahle.

Haus Limpurg. 5. - 27. 10. 1957: Gemälde und Aquarelle von Franz Radziwill.

Städtisches Kunstinstitut. Bis 20. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Bis 20. 10. 1957: Ungarische Plakate.

GENT Museum. 12. 10. - 15. 12. 1957: Justus van Gent, Pedro Berreguete und der Hof von Urbino.

GOSLAR Museum. 19. 10. - 30. 11. 1957: „Der Dreiklang in Plastik, Malerei und Graphik.“

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 19. - 29. 10. 1957: Russische Ikonen aus dem Besitz des Ikonen-Museums, Recklinghausen. - 13. 10. - 24. 11. 1957: Kulturdokumente Norddeutschlands aus dem Germanischen Nationalmuseum unter besonderer Berücksichtigung von Westfalen.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 13. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. 5. - 27. 10. 1957: Brasiliens Architektur - Handweberei-Ausstellung.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 6. 10. - 3. 11. 1957: Westfälische Stadtbilder. Gemälde, Aquarelle, Graphik aus drei Jahrhunderten.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 13. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

Kestner-Museum. 20. 10. 1957 - 31. 1. 1958: Chagall: Die Bibel.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 27. 10. 1957: Arbeiten von Josef Hegenbarth.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 23. 10. - 24. 11. 1957: Handzeichnungen von Josef Hegenbarth.

KASSEL Städt. Kulturhaus. Bis 15. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

KÖLN Hahnentorburg. 5. 10. - 3. 11. 1957: Joan Miró. Das gesamte graphische Werk. Wallraf-Richartz-Museum. Kupferstichkabinett. Bis 13. 10. 1957: Farbige Graphik 1957.

KREFELD Kaiser Wilhelm-Museum. 6. 10. - 17. 11. 1957: Holländische Kunst der Gegenwart - Holländische Handzeichnungen alter Meister.

LUBECK Museen. 13. 10. - 10. 11. 1957: Neue Darmstädter Sezession. 20. 10. - 24. 11. 1957: Roger Bissière.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 13. 10. bis 10. 11. 1957: Plastik und Zeichnungen von Philipp Harth.

MÜNCHEN Haus der Kunst. Bis 1. 12. 1957; Emil Nolde-Gedächtnis-Ausstellung. - 4. 10. - 24. 11. 1957; Le Corbusier-Ausstellung. Neue Sammlung. Bis 20. 10. 1957; Ernst Scheidler. Ein Meister der Graphik und Schrift. Prinz Carl-Palais. Bis 22. 10. 1957; Johann Bernhard Fischer von Erlach-Ausstellung. Städt. Galerie. 4. 10. - 15. 11. 1957; Aktiv-Abstrakt. Galerie Gurlitt. Bis 21. 10. 1957; Arbeiten von Herbert Boeckl, Bruno Lenz, Friedrich Herlt. Galerie Schöninger. Oktober 1957; Gemälde von François Philippe, Paris. MUNSTER/Westf. Kunstverein. Bis 29. 10. 1957; Schwedische Graphik der Gegenwart. NEW YORK. Gallery 75. Oktober 1957; Arbeiten von Wolf Reuther, München. NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 12. - 31. 10. 1957; Albrecht Dürer und das Buch. OFFENBACH a. M. Klingspor-Museum. 25. 10. - 1. 12. 1957; Einband-Wettbewerb zu vier Titeln von Prof. Dr. Theodor Heuß.

RAVENSBURG Altes Theater. Bis 6. 10. 1957; Graphik 1947-1957 von Maria Emanuel Herzog zu Sachsen.

RECKLINGHAUSEN Museen der Stadt. Ab 13. 10. 1957; Der Kunstpreis „Junger Westen“.

ROSENHEIM Städt. Galerie. Bis 27. 10. 1957; „Heimat und Ferne“.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 30. 10. 1957; Gemälde und Zeichnungen von Bernardo Bellotto aus dem National-Museum Warschau.

STUTTGART Staatsgalerie. Graph. Sammlung. Bis 15. 11. 1957; Farbige Graphik 1957.

ULM Museum der Stadt. 6. 10. - 27. 10. 1957; Emailarbeiten von Lili Schultz.

WUPPERTAL Kunst und Museumsverein. Bis 20. 10. 1957; Farbige Graphik.

Galerie Parnass. 15. 10. - 12. 11. 1957; Schieferreliefs von R. Ubac.

ZWICKAU Städt. Museum. Ab Oktober 1957; Ausstellung aus Beständen der Dresdner Gemädegalerie und Zeichnungen und Radierungen von Rembrandt.

## Düsseldorf

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

Das Werk des Malers Ernst Pfannschmidt (1868 - 1949) soll erfaßt werden. Zweckdienliche Nachrichten jeder Art werden erbeten an: Ernst-Erik Pfannschmidt, Düsseldorf, Heinrichstraße 155.

## Freiburg/Sa.

Das Stadt- und Bergbaumuseum beabsichtigt, den Nachlaß von Hugo Körber (Schüler Ludwig Richters) zu katalogisieren. Alle Kunstsammlungen und Privatsammler werden um entsprechende Angaben und Hinweise gebeten.

## Stuttgart

Das Württembergische Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloß, bittet für die wissenschaftliche Bearbeitung der Ludwigsburger Porzellane und Fayencen um den Nachweis von Erzeugnissen der Ludwigsburger Manufakturen in privatem und öffentlichem Besitz.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Vierteljl. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenanteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.